ACTA MUSICOLOGICA

Bulletin de la Société Internationale de Musicologie

Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Anno MCMLVI M. Oct.–M. Dec. Vol. XXVIII, Fasc. IV

Le mythe des modes grecs

Jacques Chailley (Paris)

I. Qu'entend-on par mode?

Un exposé traditionnel du système musical de la Grèce Antique est avant tout basé sur la notion de *mode*. Avant toute chose, il convient d'abord de préciser ce qu'on entend par ce mot.

Le mode, succession d'intervalles déterminant une structure dans une octave donnée, ne se conçoit aujourd'hui que lié à l'idée de tonalité, dans l'octave prise de tonique à tonique, et cette notion, généralement expliquée par les solfégistes dans le cadre du langage classique (majeur — mineur), est ensuite étendue à l'ensemble des *modes* anciens par ceux d'entre eux qui ne s'en tiennent pas aux deux seuls modes classiques.

Les théoriciens modernes de l'Antiquité ont cependant tendance, à l'exemple des grégorianistes (Cf. Potiron, *Analyse modale du chant grégorien*, 1948, p. 7), à substituer à l'idée de *tonique* celle de *finale*. *C'est par la note finale que se fait reconnaître le mode* (dict. de M. Brenet) — *Dans le concept antique, le mode est le rapport qui s'établit entre le son conclusif de la mélopée et chacun des sons antérieurs* (M. Emmanuel, Encycl. de Lavignac I, p. 395). *Le son final est un élément essentiel pour déterminer le mode, par ses rapports avec les autres degrés* (Potiron, *Les modes grecs antiques*, 1950, p. 10).

Il n'en reste pas moins que l'idée de mode demeure intimement liée à celle d'une organisation de la mélodie autour d'une note privilégiée, qu'elle s'appelle tonique ou finale, et c'est ainsi qu'elle est aujourd'hui unanimement considérée. Tout l'enseignement de Gevaert et d'Emmanuel est basé sur cet axiome, qui n'a jamais reçu de véritable démenti.

Toutes les définitions ne font pas état de cet aspect, cependant essentiel, de la notion de mode : il n'y est pas moins implicitement postulé. Sans doute le dictionnaire de Riemann (éd. frçse 1930) fait seulement du mot un synonyme de *ton, gamme, échelle* et se borne à renvoyer à l'art, *tons (ou modes) ecclésiastiques*, définis *nom que l'on donne aux diverses octaves qui s'obtiennent en partant de chacune des notes de l'échelle fondamentale*, définition au reste discutable. Mais Th. Reinach nous

montre qu'il n'y pas dans ce silence conflit de définition. Il commence par traduire indifféremment (Mus. gr. p. 27) le mot *harmonie* au sens de *mode* par ἁρμονία, τόνος, εἶδος ὀκταχόρδου, se bornant à exclure ἦχος en tant que terme byzantin. Puis, p. 39, il précise qu'il n'y a mode que lorsque *les autres sons, liés entre eux par des rapports constants, sont subordonnés (à un) son principal, une note maîtresse.* D'où l'on doit déduire qu'il reconnait ce caractère à ce qu'expriment indifféremment tous les termes cités plus haut. En ce qui concerne τόνος, ce n'est sans doute qu'une inadvertance, car chacun sait, Reinach mieux que personne, que τόνος désigne les *tons ou tropes de transposition* ; mais l'idée demeure pour l'ensemble du contexte.

On admet donc couramment que les Grecs ont basé leur musique sur un ensemble de *modes*, considérés au sens ci-dessus et dont on trouve les noms dans tous les ouvrages traitant de la question : *dorien* = mode de *mi*, *phrygien* = mode de *ré*, etc.

Cette nomenclature, on le sait, est en contradiction avec la pratique médiévale : *dorien* = mode de *ré*, *phrygien* = mode de *mi*, etc. La contradiction est expliquée traditionnellement par un contre-sens que Gevaert attribuait à Boèce, et dont H. Potiron, dans sa thèse récente, déplace la responsabilité: il la fait supporter non à Boèce, mais à ses commentateurs du IXe — Xe S. Ceci pourtant ne touche pas au fond de la question. Depuis quelque temps, il semble qu'un certain scepticisme prenne corps quant à cette interprétation traditionnelle, du moins en ce qui concerne les noms habituels des modes (dorien, etc.), Schäfke (1937) puis Gombosi (1939) attribuent ces noms, plutôt qu'à des modes, à des hauteurs d'accord. François Lasserre, dans son livre récent sur Plutarque (p. 38) pense que c'est aux disciples de Damon que serait dû le passage de ces noms de la hauteur (tropes) à la forme des tétracordes (modes). Un de mes étudiants, M. Dabo, qui travaille actuellement à une thèse sur cette question, croit que les noms grecs des modes sont les mêmes que ceux du Moyen-Age; mes conclusions seront différentes, mais j'attends avec curiosité le développement de son travail pour pouvoir en juger.

La première tâche, dans tout ceci, ne serait-elle pas tout simplement de relire les textes en faisant abstraction des exégèses et des façons de penser modernes, pour tenter de définir exactement ce qu'ils contiennent, et rien d'autre?

C'est ce que nous allons essayer de faire.

*

II. La doctrine modale traditionnelle et son origine

Notre façon d'envisager les modes grecs avec leurs noms topiques, tels qu'ils viennent d'être définis, ne nous a pas été transmise depuis l'Antiquité par une tradition continue. Rappelons que le Moyen-Age, qui croyait les tenir des Anciens, définissait différemment ces modes:

Finales	Authentiques	Plagaux
Ré	1. dorien	2. hypodorien
Mi	3. phrygien	4. hypophrygien
Fa	5. lydien	6. hypolydien
Sol	7. mixolydien	8. hypomixolydien

En 1547, Glaréan, l'auteur du Dodecachordon, entreprend de prouver qu'il n'y a pas 8 modes, mais 12 (d'où le nom de son traité):

Ré à sol:	sans changement	
La	9. éolien	10. hypoéolien
Do	11. ionien	12. hypoionien

Zarlino, dans son édition de 1558, suit Glaréan; mais dans l'édition de 1573, il donne sinon une nomenclature, du moins une numérotation différente, partant de do :

1. *do* authentique	2. *do* plagal
3. *ré* authentique	4. *ré* plagal etc.

Mersenne en 1636 replace sous la 2° nomenclature de Zarlino les noms grecs dans une acception nouvelle:

Do	1. Dorien	2. hypodorien
Ré	3. phrygien	4. hypophrygien
Mi	5. lydien	6. hypolydien
Fa	7. mixolydien	8. hypomixolydien
Sol	9. hyperdorien	10. sous-hyperdorien
La	11. hyperphrygien	12. sous-hyperphrygien

On conçoit que Claude le Jeune, dans la préface de son Dodécacorde (basé sur la nomenclature de Zarlino No. 2) déclare non sans quelque malice: *Pour toucher un mot du particulier de mon ouvrage, deux raisons m'ont empesché de cotter tous les Modes par leurs noms: premièrement, J'ay voulu fuir l'ostentation des vocables recherchez, puis après, la dissention des Anciens et leurs diversitez d'opinions sur tels noms requiert un plus curieux esprit que moy, qui ay mieux aimé estre leur diciple, que leur juge . . .*

Le chaos, dit Gevaert (*Hist. de la mus. de l'Antiquite,* 1875, p. 128) . . . *n'a commencé à se débrouiller que depuis le milieu du XVIII° S. Sir Francis Haskins Eyles Stiles (1759) et l'illustre éditeur de Pindare, Boeckh (1811) ont élucidé quelques points les plus obscurs du problème. Enfin, de notre temps, Westphal a entrepris de reconstruire la doctrine dans son ensemble.* Cette doctrine, œuvre de Westphal, Gevaert la résume comme suit:

Dans le langage musical de l'époque classique, mode se dit harmonie (ἁρμονία) *C'est le terme dont se servent Platon, Aristote et les néo-platoniciens. L'école aristoxénienne, ainsi que Ptolémée, emploient les expressions espèces d'octave* (εἶδος διαπασῶν) *et ton* (τόνος), *bien que ce dernier terme ne s'applique légitimement qu'aux échelles de transposition . . . L'Antiquité connaissait sept modes ou harmonies, que nous pouvons appeler, d'après le son final qui leur correspond dans l'échelle-type: mode d'ut, mode de ré, de mi, de fa, de sol, de la et de si . . . Le son le plus grave de chaque espèce, d'octave est la finale mélodique du mode de même nom.* Ici, Gevaert, qui souligne la dernière phrase, se croit tenu de placer une note en petits caractères: *A vrai dire, aucun texte de l'Antiquité ne dit expressément que le degré inférieur de*

l'échelle de mode soit la finale. Quelques auteurs modernes, entre autres Vincent, *se fondant sur l'analogie des modes byzantins, supposent la terminaison mélodique sur le 4ème degré de l'échelle. Cette hypothèse est inadmissible,* etc. Mais reprenons son texte: *En conséquence, cette finale mélodique est:*

pour le mode mixolydien . . . si
pour le mode lydien . . . . . do
pour le mode phrygien . . . . ré
pour le mode dorien . . . . . mi
pour le mode hypolydien . . . fa
pour le mode hypophrygien . . sol
pour le mode hypodorien . . . la.

La suite n'est qu'un commentaire de cet exposé sur lequel se fonde toute la théorie moderne[1].

Si scrupuleusement que l'on relise les auteurs anciens, on ne trouve guère chez eux qu'un seul passage sur lequel puisse s'appuyer cette doctrine. C'est un court paragraphe reproduit dans 5 traités différents avec un fonds commun, un contexte identique et quelques variantes de présentation:

— Cléonide, Mb. 15—16
— Bacchius, Mb. 18
— Gaudence, Mb. 19—20
— Artistide Quintilien, Mb. II 17—18
— Anon. II Ruelle, Aristox. p. 116.

Réduit à ses facteurs communs, sous réserve des remarques qui suivront, ce paragraphe peut se résumer ainsi: Il y a 3 aspects (εἴδη ou σχήματα) de la quarte, 4 aspects de la quinte, 7 aspects de l'octave. Suit alors la description des intervalles dans les divers tétracordes, pentacordes et octocordes, dûment numérotés. En outre, pour l'octocorde, les quatre premiers auteurs ajoutent des noms: 1 (si — si) mixolydien — 2 (do — do) lydien — 3 (ré — ré) phrygien — 4 (mi — mi) dorien — 5 (fa — fa) hypolydien — 6 (sol — sol) hypophrygien. La 7ème octave (la — la) est appelée commune, locrienne ou hypodorienne.

Ce sont ces noms que la musicologie moderne, d'un commun accord, a retenus depuis Westphal pour définir les *modes* grecs antiques, négligeant du reste, pour le no. 7, les deux premiers noms.

Reprenons donc les textes :

1. Aucun des cinq auteurs ne précise qu'il parle de *modes* (ἁρμονίαι) Tous, sauf Aristide, parlent des *aspects d'octave*, εἴδη ou σχήματα. Aristide reste dans le vague : τό μεν γὰρ ἀπὸ ... ce qui part de l'hypate des hypates (si) est appelé mixolydien ... etc. Εἶδος ou σχῆμα ὀκτο(ὀκτα) χόρδου sont les seuls termes employés dans

[1] Cette citation de Gevaert contient en outre des erreurs matérielles manifestes: nulle part, par exemple, on ne voit τόνος pris pour synonyme de εἶδος διαπασῶν.

ce passage des traités, ils ne sont employés que dans ce passage. L'assimilation de ces deux termes avec ἁρμονία (Gevaert, p. 129, Reinach, p. 27) relève de l'affirmation gratuite.

2. Le sens de εἶδος ὀκτοχόρδου apparaît clairement par le contexte. Nous le traduisons par *aspect* ou *forme* de l'octave ; ce qui nous semble plus exact que *espèce d'octave* employé par la majorité des traducteurs (Ruelle, Auda, Potiron, etc.). *Espèce* implique une classification ; εἶδος une analyse interne, de même que σχῆμα. A ceux-ci correspond bien la traduction latine *species*, dont *espèce* n'est que le décalque, muni d'un sens différent. Quatre sur cinq de nos auteurs (tous sauf Aristide) traitent de ces *aspects d'octave* à la suite des *aspects de quarte* et des *aspects de quinte*, sur le même plan et dans les mêmes termes ; voici par exemple la présentation de Cléonide (Mb. 14 sqq. trad. Ruelle) : *les aspects de la quarte* (εἶδη) *sont au nombre de trois. Le premier est celui que limite le son grave des pycnums*, etc. — *Les aspects de l'octave sont au nombre de sept. Le premier est celui que limite le son grave des pycnums ... il portait chez les anciens le nom de mixolydien. Le second ...* etc.

Il en est de même chez Bacchius, Gaudence et l'anonyme II. Aristide ne détaille pas les aspects de quarte et de quinte, mais immédiatement avant le passage qui nous intéresse, il parle, sur le même plan, des tétracordes, des pentacordes et des octocordes.

Il est donc clair que le mot *aspect d'octave* ne représente rien de plus pour les auteurs ci-dessus que les mots *aspect de quarte* ou *aspect de quinte*. Tous trois reçoivent un numéro d'ordre basé sur l'ordre dans lequel on les rencontre on partant des différents degrés du système parfait. La seule différence réside dans le fait que, chez 4 auteurs sur 5 (anonyme II excepté), elles ont aussi reçu un nom topique — celui que chacun connaît et que nous rappellions ci-dessus. Nos textes ne disent rien de plus que ce que nous avons relevé.

3. Ce paragraphe de nos cinq auteurs est absolument sans répercussion sur le reste de leurs traités. Si on le supprimait, on ne trouverait pas ailleurs un seul mot s'y rapportant, un seul passage privé de sa justification. M. Dabo, qui a déjà fait cette remarque, va plus loin encore. Il suppose que le plus ancien auteur du groupe est Cléonide, et observe que von Jan a relevé de nombreuses interpolations dans les passages de son traité voisins de celui-ci : il se demande si l'on ne peut considérer ce passage comme interpolé lui aussi, et si cette interpolation ne serait pas la source des 4 autres textes. Je ne développerai pas ce point pour ne pas interférer avec son propre travail dont j'attends les développements pour pouvoir en juger.

4. Les divergences que l'on peut relever entre nos cinq auteurs sont aussi significatives que leur fonds commun.

a) L'anonyme II ne donne pas de noms topiques aux espèces d'octave : il se contente de les numéroter, comme les espèces de quarte et de quinte. Absolument rien, chez lui, ne différencie les espéces d'octave des espèces de quarte ou de quinte.

b) Le critère n'est pas le même partout. Bacchius et l'anonyme se basent sur la place du ton disjonctif, Gaudence sur les formes de quarte et de quinte dont la réunion forme l'octave. Cléonide (le seul qui envisage les trois genres) sur l'emplacement du pycnon en chromatique — enharmonique, du demi-ton en diatonique ; Aristide se borne à indiquer, sur les degrés du système parfait, les notes de départ et d'arrivée, également d'ailleurs relevées par les autres à titre indicatif. Il n'y a donc pas de tradition généralisée quant à la définition de ces *espèces d'octave*. On connaît leur numéro, éventuellement leur nom, chacun les explique comme il veut.

5. Trois auteurs (Cléonide, Bacchius et Aristide) sur les quatre qui donnent les noms topiques, montrent une certaine réticence quant à ces noms, et emploient l'imparfait ; Cléonide et Bacchius précisent même : *chez les Anciens, on l'appelait* ... ἐκαλεῖτο δὲ ὑπο τῶν ἀρχαίων. Seul Gaudence emploie le présent : καλεῖται. Mais il retourne au passé pour la 7ème espèce : ἐκαλεῖτο. Aristide se sert d'une simple apposition, sans verbe.

6. Gaudence est le seul des quatre dont la définition pourrait, à première vue, impliquer une idée de structure, et c'est ainsi qu'on l'a généralement compris, de Gevaert à Auda (*Gammes Mus.* p. 74) : Gaudence présente en effet les 7 aspects d'octave comme formées de la juxtaposition (en montant) de telle espèce de quarte et de telle espèce de quinte, dont il donne le numéro (précédemment défini) :

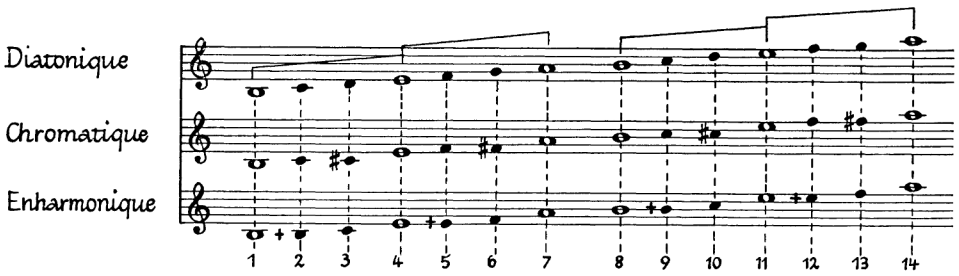
1er	aspect, mixolydien,	si	Nième quarte + nième quinte
2ème	,, , lydien	do	
3ème	,, , phrygien	ré	
4ème	,, , dorien,	mi	Nième quinte + nième quarte
5ème	,, , hypolydien,	fa	
6ème	,, , hypophrygien,	sol	
7ème	,, , commun, etc.	la:	Nième quinte + nième quarte ou nième quarte + nième quinte

Du fait qu'il envisage l'interversion pour la 7ème espèce et pour celle-là seule, faut-il en conclure qu'il ne choisit pas à la légère et qu'il s'agit bien d'une structure ? Mais si l'interversion est impossible pour les Nos. 1 et 5 (quarte augmentée ou quinte diminuée) on ne voit pas ce qui l'élimine pour les Nos. 2, 3, 4, et 6. Pourquoi donc ne la mentionne-t-il pas ? Est-ce à cause d'une structure modale implicite ? Il semble bien que non. Si l'on se reporte à la définition précédente des espèces de quarte et de quinte, on observe que cette répartition a simplement pour objet de placer la note initiale de l'octave sur le degré où on la trouvait déjà dans la définition correspondante des quartes ou des quintes : *si, do, ré* (graves) sont les départs d'exemples des formes de quarte, *mi — fa — sol — la* (mèse) ceux des formes de quinte. Dès lors, les octaves commençant par *si — do — ré* sont définis à partir de la quarte, les autres à partir de la quinte. Reste le cas du 7e aspect. Pourquoi Gaudence donne-t-il deux formes différentes à l'octave de *la* ? Sans aucun doute parce que pour cette octave, il

présente deux exemples : *mèse à nète des hyperbolées, ou bien proslambanomène à mèse.* Dans le 1er cas, l'auteur retrouve son exemple normal quinte + quarte ; dans le second, il ne dispose d'aucun exemple déjà donné : il doit donc transposer. Or le proslambanomène se place dans la région grave, plus proche des exemples de quarte que des exemples de quinte : d'où l'interversion. Le mot *commune* se refère bien à cette observation. Il signifie sans doute comme le fait observer H. Potiron, que cette *forme d'octave* se retrouve dans chacune des deux octaves dont est formé le grand système parfait. De toute façon, il ne semble pas que le texte en cause puisse comporter une véritable idée de structure.

Il en est de même, d'ailleurs, du passage de Philolaos cité par Nicomaque dans lequel l'octave (harmonie) est définie quarte + quinte (syllabe + dioxie). Dans le même paragraphe et sans transition, l'octave est également définie comme cinq tons (sesquioctaves) et deux demi-tons (diesis): Il est évident que ces intervalles ne se suivent pas dans cet ordre, donc qu'il ne s'agit pas de structure, mais de décompte matériel ; les deux définitions étant présentées de façon identique, ce qui est vrai pour l'une doit l'être également pour l'autre.

7. Cléonide donne les espèces d'octave non seulement pour le diatonique, mais aussi pour l'enharmonique et le chromatique. Pour ce, il procède d'une façon rigoureusement théorique et même simpliste : se basant sur l'équivalence des degrés mobiles avec le diatonique, il les découpe de la façon dont les autres (et lui même) découpent le diatonique :



Le découpage est automatique quelque soit le genre:

1ère espèce d'octave, mixolydienne:	notes No. 1 à 8
2ème espèce d'octave, lydienne:	notes No. 2 à 9
3ème espèce d'octave, phrygienne:	notes No. 3 à 10
4ème espèce d'octave, dorienne:	notes No. 4 à 11
5ème espèce d'octave, hypolydienne:	notes No. 5 à 12
6ème espèce d'octave, hypophrygienne:	notes No. 6 à 13
7ème espèce d'octave, commune, etc.:	notes No. 7 à 14

On voit aisément que par cette opération, la structure modale du diatonique disparait complètement dans les autres genres, qui, du point de vue modal, devien-

nent absolument méconnaissables. Qui reconnaîtrait par exemple le *mode de fa* hypolydien sous la forme enharmonique

que lui donne ce tableau, ou le *mode de sol* hypophrygien dans:

où le *sol* ne figure même pas? Il est bien évident qu'il s'agit là d'un étiquetage de théoricien qui n'a aucun contact avec la réalité d'un concept modal.

Il est bien dommage que le passage conservé des *Eléments* d'Aristoxène s'arrête précisément au moment où, ayant défini (en enharmonique) les espèces de quarte, il allait sans doute aborder les espèces de quinte, puis d'octave. Apparemment, il eût raisonné comme Cléonide.

8. Gaudence et Aristide incluent le paragraphe qui nous intéresse sous la rubrique générale des *systèmes*. Nous verrons tout à l'heure ce qu'il faut entendre par là. Aristide définit lui-même le système: σύστημα δέ ἐστι τὸ ὑπο πλειόνων ἢ δυοῖν διαστημάτων περιεχόμενον, le système est la réunion de deux ou plusieurs intervalles. C'est tout. Aucuns mention de structure. Même définition partout, notamment Aristoxène, Mb. 4—16. L'*aspect d'octave* est donc la réunion des intervalles compris dans cette octave: rien de plus.

9. Tous nos auteurs, au cours de leur description des diverses octaves, mixolydienne etc., conservent la terminologie type du système parfait: mèse, etc. Cette terminologie n'est donc pas propre au mode dorien, et conserve sa valeur quelle que soit la forme d'octave. Qui ne voit qu'il y a là contradiction avec une structure modale? Si, par exemple, l'octave lydienne détermine un mode de *do*, celui-ci doit s'articuler soit sur la quarte *do-fa* soit sur la quinte *do-sol*, qui doivent logiquement devenir ses *notes fixes*. Or, non seulement le tableau de Cléonide en fait des notes mobiles, tout comme le *do* lui-même, mais le *la*, qui n'aurait dans un tel mode qu'une valeur très secondaire n'en demeure pas moins la *mèse*, c'est-à-dire le son essentiel du système — Cléonide lui-même nous le rappelle 3 pages plus loin, Mb 19 (Cf. Aristote, problème No. 20). La contradiction est patente[2].

Do toutes ces remarques concordantes, une conclusion fort nette peut se dégager: si modes il y a, ce qui reste à étudier, on ne peut absolument pas identifier ces modes avec les *formes* ou *aspects* d'octave dont parlent les cinq auteurs cités. Ces formes d'octave sont énumérées sur le même plan que les formes de quinte ou de quarte, à titre d'exposé solfégique sans aucune valeur de structure quant à la conception mélodique.

---

[2] On objectera la double nomenclature, thétique et dynamique, de Ptolémée. Mais Ptolémée expose une doctrine personnelle et ne reflète pas l'opinion courante.

Et comme, d'autre part, les noms traditionnels donnés aux modes depuis Westphal s'appuient exclusivement sur des passages où ils concernent exclusivement les espèces d'octave, il est abusif d'attribuer ces noms à des modes qui, s'ils ont existé, n'ont rien à voir avec eux.

Dès lors, pourquoi ces noms et que signifient-ils ? C'est ce que nous rechercherons plus loin.

*

III. La structure de l'assemblage des sons : le système

Nous avons rencontré, à propos de ces pseudo-modes, le mot *système* (σύστημα). Que faut-il entendre par là ?

La définition est identique chez tous les auteurs : *Le système est la réunion de plusieurs intervalles* (Aristoxène, Mb. 16). *Le système est ce qui se compose de plus d'un intervalle* (Cléonide, Mb. 1). *Le système est la réunion de deux ou plusieurs intervalles* (Aristide Quintilien, Mb. 17).

Aucune mention de structure modale dans cette définition. Aristoxène (Mb. 1, 2) va même plus loin : donnant le plan de l'*harmonique*, c'est-à-dire de la théorie des sons, dès le début de son traité, il la définit exclusivement *théorie des systèmes et des tons*. L'absence de toute mention modale est flagrante. Laloy (Aristox., lexique, p. XXXV) en semble gêné et tente de l'y introduire : *Ce qu'il y a d'important dans un système*, commente-t-il, *c'est sa construction, la disposition des intervalles dont il est formé : le système donne la loi du mode et c'est ainsi que le mot doit souvent être traduit*. Mais où prend-il cette notion, sinon dans la conception westphalienne ? C'est une interpolation moderne qu'aucun texte ancien n'autorise.

De même Alypius (Mb. 1) divise en 7 parties l'étude de l'Harmonique : sons, intervalles, systèmes, genres, tous (au sens de tropes), métaboles, conduite mélodique. Gaudence n'annonce pas son plan à l'avance, mais le développe de la même façon.

Peut-on, dans la notion antique de système, déceler une idée de structure ? Pour pouvoir répondre, il n'est que de lire les textes, en commençant par Aristoxène :

Celui-ci annonce d'abord (Mb. 4) que le système se divise en plusieurs espèces ; puis il précise (Mb. 6) : les intervalles incomposés se combinent entre eux pour former *le système parfait et les autres. Il faudra montrer leurs différences en grandeur* (μέγεθος), en *schéma* (σχῆμα) et en *assemblage* (σύνθεσις). Les trois termes sont clairs : μέγεθος est l'intervalle entre les notes extrêmes ; σχῆμα la disposition interne des intervalles ; σύνθεσις, la façon dont se juxtaposent des systèmes partiels, par exemple les tétracordes. Tels sont les trois éléments du système : il n'y est pas question de hiérarchie de degrés, encore moins d'octave modale. Aristoxène (Mb. 6) blâme mêmes Eratoclès de n'avoir énuméré les aspects (σχήματα) que d'un seul système, l'octave ; sa critique est basée précisément sur le fait que l'octave ne formant pas un système plus important que la quinte ou la quarte, Erotoclès ce faisant, obtenait exclusivement et sans raison des multiples de 7.

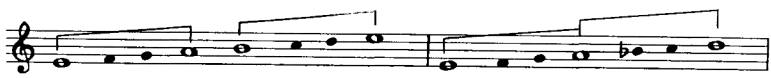
Après quoi (Mb. 15, 16) ayant défini la gradation qui mène à la notion de système : a) le son (φθόγγος), b) l'intervalle (διαστήμα), c) le système, il énumère les caractères de chacun. En ce qui concerne le système, il retient 7 caractères, tous rappels ou subdivisions des 3 critères annoncés : deux se rapportent au μέγεθος, c'est-à-dire aux sons extrêmes du système : ce sont la grandeur elle-même du système, et la consonance ou dissonance de ses sons extrêmes ; deux se rapportent au σχῆμα, c'est-à-dire à la disposition interne des intervalles : le genre (diatonique, chromatique, enharmonique) et la rationalité des intervalles selon que ces intervalles sont ou non mesurables (selon les calculs pythagoriciens) ; trois enfin se rapportent à la σύνθεσις : les systèmes peuvent être :

a) conjoints, disjoints, ou les deux mélangés (ce qui, pour le système parfait du moins, suppose plus de deux tétracordes, dont l'un au moins disjoint, donc plus d'une octave : nouveau démenti à l'exégèse modale).

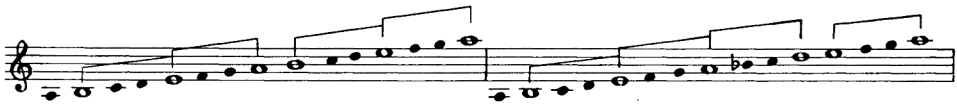
b) continus ou discontinus (allusion sans doute aux systèmes défectifs des Anciens dont parlent Plutarque ou Aristide).

c) simples, doubles ou multiples (ce que l'on peut comprendre composés d'un seul élément, ex. tétracorde ; de deux, ex. octave, quinte + quarte ; de plus de deux, au delà de l'octave : même remarque que plus haut).

Voici donc le terme système parfaitement défini : c'est une réunion d'intervalles, continus ou non, rationnels ou non, groupés selon l'un des trois genres en blocs homogènes caractérisés par leurs extrêmes. Ces extrêmes peuvent être consonants ou non ; ce ne sont donc pas forcément des quartes, quintes ou octaves (ces 3 intervalles sont consonants) ; ils peuvent différer de grandeur : il ne s'agit donc pas exclusivement de tétracordes, ni non plus d'une octave modale dont il n'est pas parlé. Enfin il se groupent entre eux de façon tantôt conjointe, c'est-à-dire sur une note commune (nous reconnaissons par exemple la jonction du tétracorde des hypates et de celui des moyennes, ou encore des moyennes et des conjointes) — tantôt disjointe (ex. tétracorde des moyennes et des disjointes) — tantôt par mélange des deux, ce qui suppose un système total plus grand que l'octave (ex. tétracorde des hypates, des moyennes et des disjointes). Le système est simple, quand il est irréductible à plusieurs blocs plus petits ; double ou multiple quand il est réductible à deux ou plus de deux blocs plus petits. C'est bien sous l'angle de *système* et non de mode, que nous est décrite la structure de la gamme grecque classique : l'unité en est le tétracorde. Les tétracordes se groupent deux à deux, soit en conjonction (συναφή) ce qui donne un heptacorde embrassant une 7ème, soit en disjonction (διαζεύξις) pour former l'octocorde d'une octave. Le *ton disjonctif* sépare alors les deux tétracordes. La description des intervalles aboutit, sans qu'il soit jamais parlé d'une restriction à un *mode dorien*, aux systèmes bien connus (en hauteur relative)



complétés plus tard par deux autres tétracordes de part et d'autre + proslambanomène :



Dans tout ceci, contrairement à l'exégèse modale, l'octave ne joue aucun rôle préférentiel. Même le tétracorde, base cependant du système parfait, n'est pas non plus envisagé comme élément de définition du système. Il peut donc y avoir des systèmes établis sur autre chose que des tétracordes réguliérs. C'est la justification implicite des systèmes archaïques décrits par Nicomaque ou Aristide : Aristoxène du reste nous a prévenus qu'il y avait *le système parfait et les autres :* les système parfait, exclusivement tétracordal, n'est donc pas seul en cause.

Ptolémée représente, dans cette affaire, un stade différent. Pour lui, il n'y a système qu'à partir de l'octave : les tétracordes ne sont plus des systèmes en eux-mêmes, mais des éléments constitutifs du système (cf. Auda, p. 23). Mais l'octave à son tour n'est pas non plus à ses yeux, comme chez nous, le système type ; c'est un des éléments constitutifs du grand système parfait qui embrasse deux octaves. Ce n'est donc pas une transformation du concept de système, mais un agrandissement de sa mise en œuvre. Comme le remarque Auda, *son sentiment ne fut point partagé par ses successeurs, puisque Cléonide et Bacchius considèrent encore la quarte et la quinte comme des systèmes et non comme des fragments de systèmes.* On n'en saisit pas moins chez lui la tendance, contre laquelle déjà s'élevait Aristoxène, de considérer l'octave comme l'unité première et les consonances plus petites — les ὅροι de Platon — comme des subdivisions de l'octave. Cette transformation, esquissée chez les harmoniciens, combattue par Aristoxène, reprise par Ptolémée, deviendra peu à peu effective au cours du Moyen-Age et sera accomplie dans notre musique classique, où, n'en déplaise à des solfèges vieillots, la notion de tétracorde a complètement disparu. Faut-il ajouter que notre conception classique diffère profondément du *système* antique en ce qu'elle introduit une notion nouvelle qui lui était totalement étrangère : celle de l'*identité de fonction de tous les sons situés à l'octave* les uns des autres. Cette notion est commune à la définition classico-moderne du *ton* et du *mode.* Elle est étrangère à celle du système, où par exemple un *mi* aigu, nète des disjointes, n'est identique ni en nom ni en valeur à un *mi* grave, hypate des moyennes. C'est pourquoi le système inclut, par corollaire, une notion étrangère à notre théorie tono-modale : celle de l'*ambitus.* Même lorsque la notion modale sera venue surajouter à celle de système l'idée d'une note directrice, conclusive et finale — la *tonique* — il ne sera pas indifférent que l'octave bâtie sur la tonique *ré,* par exemple, utilise les notes des tétracordes *la — ré ré — sol* ou celles des tétracordes *ré — sol la — ré :* la structure de la gamme en sera modifiée, et la théorie des authentes et des plagaux s'explique, dans le cadre modal, par cette survivance du système.

On voit dans tout ceci que si la notion de système comporte une idée de structure, ce n'est pas une structure modale au sens où nous l'entendons : il n'est question ni de finale déterminant un mode, ni de tonique ou degré privilégié, ni de hiérarchisation des autres degrés par rapport à une tonique ou une finale. La seule structure envisagée est celle qui résulte du groupement de systèmes partiels en systèmes multiples, déterminés les uns et les autres par leurs intervalles d'une part, leurs sons extrêmes d'autre part. En outre, une attention particulière est apportée à la consonance de ces sons extrêmes entre eux.

Or, tous ces caractères nous sont bien connus : il nous renvoient non à la constitution des modes au sens médiéval ou moderne, mais à la structure pré-modale des musiques primitives ou exotiques, avec laquelle les similitudes sont telles que l'on peut parler d'une véritable identité.

Nous ne pouvons ici entreprendre cette étude, pour laquelle nous nous permettons de renvoyer à notre cours actuel de Sorbonne[3]. L'analogie nous permettra néanmoins de ne pas nous étonner de rencontrer chez les anciens Grecs une façon de penser dont nous avons sous les yeux de multiples témoignages.

*

La légende modale comporte encore deux éléments qu'il faut examiner. L'un est la traduction du mot ἁρμονία, l'autre concerne l'emploi des noms topiques, dorien etc., avec leur éthos et leur corrélation avec la notation et avec les tropes ou tons.

IV. Le mot ἁρμονία hors des emplois topiques

Gevaert et Emmanuel sont formels : *mode* se traduit en grec par ἁρμονία. Reinach, on l'a vu, présente le mot comme synonyme de τόνος, εἶδος ὀκτοχόρδου, et traduit également *mode*. La traduction s'est généralisée, malgré les réserves récentes dont nous avons rendu compte.

Notre premier devoir n'est-il pas avant toute autre chose de rechercher si cette traduction est licite ?

Etymologiquement, la traduction ne s'impose pas. Ἁρμόζω signifie *unir, assembler*. On s'attend donc à ce que ἁρμονία représente un assemblage de sons : le terme ne préjuge pas plus d'une structure que σύστημα (σύν-ἵστήμι), peut-être même moins.

De fait, ἁρμονία est parfois employé dans son sens étymologique général ; Plutarque, d'après Platon, compare l'âme du monde à une harmonie des 4 éléments, et développe l'image en celle des consonances résultant de leur diversité (ch. 22 p. 120) ; de même au chap. suivant ; l'ἁρμονία, dit-il, est céleste ; suit l'exposé de la division en tétracordes (ch. 23, p. 121). On saisit ici le passage du sens général au sens musical d'arrangement, d'organisation des sons, sans autre précision que celle relative à la doctrine habituelle des systèmes tétracordaux. Du même au ch. 25 (p. 122) lorsqu'il compare les sensations que l'ἁρμονία excite dans le corps humain aux rapports harmonieux des ὅροι que sont les sons fixes pour l'éta-

[3] *Formation et transformations du langage musical.* La 1ère partie, *Intervalles et échelles*, est publiée d'après la sténographie par le Centre de Documentation Universitaire, 1955.

blissement de la gamme ; image chère à Platon (Rép. 443 d). C'est dans le même sens sans doute qu'Aristide Quintilien, parlant des systèmes archaïques, déclare, après l'exposé traditionnel : *il y a d'autres divisions du tétracorde dont les très anciens se sont servis pour leurs harmonies,* πρὸς τὰς ἁρμονίας (Mb. 21). De même encore sans doute Aristophane, Nuées, 968 : ἐντειναμένους τὴν ἁρμονίαν, et Plut. chap. 6 : *Il n'était pas permis autrefois de pratiquer* (la citharodie) *comme on le fait aujourd'hui en changeant les harmonies et les rythmes ; on respectait pour chaque nome* τὴν οἰκείαν τάσιν . . . *il n'était pas permis d'enfreindre* καθ' ἕκαστον νενομεσμένον εἶδος τῆς τάσεως. Τάσις semble ici un commentaire d'ἁρμονία. Cette notion est incluse dans la définition de συστήμα. Elle n'y ajoute rien.

De ce sens général, d'arrangement des sons ou des intervalles, il semble qu'ἁρμονία soit passé ensuite au sens un peu plus particulier de structure générale du système ; le glissement est perceptible dans le chap. 23 déjà cité de Plutarque, où, d'après Aristote, il analyse l'ἁρμονία selon les propriétés des ὅροι de l'octave : nète, paramèse, mèse, hypate. *Tels sont les rapports et les qualités,* conclut-il, *qui selon Aristote constituent l'harmonie.* Notons qu'il s'agit ici de la structure traditionnelle du système type, sans aucune échappatoire vers la variation de fonction postulée par l'idée qu'il pourrait y avoir plusieurs *modes* dont ce système type ne serait qu'un specimen, le *dorien.* En outre, on rappelle que le système primitif ne dépasse pas 2 tétracordes, avec tantôt une 7ème, tantôt une 8ve. D'où glissement vers le *sens d'octave,* mais seulement dans une terminologie archaïque s'insérant dans un vocabulaire précis que nous rapporte Nicomaque en citant Philolaos (Mb. 16—17): quarte = συλλαβή, quinte = διοξεία, octave = ἁρμονία etc. — Ἁρμονία n'est donc ici rien de plus que les précédents. Le terme ne bénéficie par rapport aux autres d'aucun commentaire spécial. On nous apprend que l'ἁρμονία (octave) contient 5 sesquioctaves (tons) et deux diesis (demi-tons), comme la διοξεία comprend 3 sesquioctaves et 1 diesis. C'est tout. Ces intervalles ne sont pas rangés dans un ordre défini qui constituerait une amorce de mode: il en est fait le décompte, rien de plus. Ce passage éclaire le sens d'un passage d'Aristoxène (Mb. 36) souvent cité à l'appui de l'exégèse modale: ἑπταχόρδων ἃς ἐκαλοῦν ἁρμονίας. Laloy, dans son lexique, commente comme suit ἁρμονία avec renvoi à ce passage: *Echelle modale, sens ancien, emprunté au vocabulaire des anciens.* Mais le contexte ne dit pas cela du tout. Le voici: Τῶν δὲ συστημάτων τὰς διαφορὰς, οἱ μεν ὅλως οὐκ ἐπεχείρουν ἐξαριθμεῖν. ἀλλὰ περὶ αὐ τῶν μόνον τῶν ἑπταχόρδων, ἅς ἐκάλουν ἁρμονίας, τὴν ἐπίσκεψιν ἐποιοῦντο. Οἱ δὲ ἐπιχειρήσαντες οὐδένα τρόπον ἐξηριθμοῦντο. *En ce qui concerne les variétés de systèmes, les uns n'ont pas entrepris de les dénombrer, mais n'ont envisagé que les heptacordes, qu'ils appelaient harmonies. Les autres l'ont entrepris, mais ne les ont en aucune façon dénombrés.* Ainsi ἁρμονία est ici donné comme synonyme vieilli d'heptacorde. Et l'heptacorde est rangé, Aristoxène le rappelle, parmi les *systèmes.* Il s'agit ici de développer une proposition précédemment posée avec clarté : *la 4ème partie,* dit il, *explique le nombre et la nature des systèmes. Elle montrera comment ils se composent d'intervalles et de sons.* C'est la définition connue que nous avons retrouvée partout. Rien de plus. Aristoxène accuse Eratoclès et les harmoniciens de baser leurs analyses sur l'octave en négligeant les tétracordes: c'est une idée qui lui est chère.

Le choix du mot *heptacorde* (et non octocorde) pour désigner l'octave pose un problème d'ordre historique que nous n'avons pas à traiter ici (cf. notre étude sur l'hexatonique d'après Nicomaque dans Revue d'Etudes Grecques 1956): il s'agit vraisemblablement de la structure des anciens défectifs, où l'intervalle d'octave était composé de 7 degrés au lieu de 8. Ceci explique les problèmes du pseudo-Aristote où ce même mot ἁρμονία s'applique tantôt à la l'heptacorde tantôt à l'octocorde. Dans son édition des Problèmes, Gevaert traduit ces passages par *systema vocum* (cf. Lexique, p. 393) ou par *échelles:* la traduction est correcte et n'implique pas d'idée modale:

1. *Pourquoi, lorsqu'ils ont fait des « échelles » de 7 sons* (ἑπταχόρδους ποιοῦντες τὰς ἁρμονίας), *les anciens ont-ils maintenu l'hypate et non la nète?* (Probl. 47).

2. *Même énoncé, réponse différente* (Probl. 7).

3. *Pourquoi, dans les échelles [octocordes]* (ἐν ταῖς ἁρμονίαις), *la mèse est-elle ainsi nommée, puisqu'il n'y a pas de milieu dans le nombre 8?* (Probl. 25).

4. *Est-ce parce que les échelles* (αἱ ἁρμονίαι) *n'avaient primitivement que 7 cordes?* (réponse au problème précédent).

C'est probablement dans la même acception qu'il faut comprendre le passage célèbre où Plutarque (ch. 30) cite Phérécrate se plaignant de Phrynis, qui a placé ἐν πενταχόρδοις δώδεκ' ἁρμονίας. Ce qu'il faut prendre évidemment comme une exagération comique. Phérécrate se plaint des excès du pycnon et de la division des intervalles. Il l'exprime de façon pittoresque: *il a mis douze échelles de 7 notes dans des intervalles d'une quinte.* C'est sans doute le sens déjà vu de ἁρμονία = heptacorde, plutôt que la traduction de Lasserre *loger douze gammes sur des pentacordes* ou celle de Handschin *jouer 12 gammes sur 5 cordes.*

Notons pour mémoire les quelques passages (Plut. ch. 22 et 23) où ἁρμονία est pris manifestement pour synonyme de ἁρμονική, la *science harmonique* (= celle de l' ἁρμονία, la mise en ordre des sons) ou de ἐναρμονία le *genre enharmonique* (Aristoxène Mb. 2, 23, 24, 26 etc.; Plutarque ch. 11, 20, 29, 34). Ceux-ci n'ont guère prêté à contresens. De même le curieux passage de *De animae procreatione in Timaeo* (éd. Weil-Reinach p. LVI) où Plutarque donne ἁρμονία comme équivalant pour les Pythagoriciens au *chiffre 35.*

Ces quelques acceptions aberrantes et hors de cause ici, mises à part, tout ce qui précède est homogène. Ἁρμονία part de son sens étymologique d'*assemblage;* il désigne l'assemblage des éléments de la nature en général, et des sons en particulier; il rejoint ensuite la notion de système qui exprime une idée voisine, sans se différencier d'elle sinon par son caractère plus vague. A ce stade, il rencontre une terminologie archaïque où le même mot désignait l'octave. Les deux sens se compénètrent, et ἁρμονία tend à prévaloir pour désigner la structure du système classique primitif réparti sur une octave — heptacorde ou octocorde selon les époques envisagées. Rien de plus ne peut être extrait des textes ci-dessus, rien en particulier qui comporte une addition quelconque à la notion de système, et qui permette d'assimiler l'ἁρμονία à ce que nous entendons par *mode.*

V. Les harmonies topiques

Reste à examiner le rapport du mot ἁρμονία avec les noms topiques qui en sont généralement considérés comme indissolubles.

On devra ici vérifier de très près le texte original des traductions proposées. Les auteurs les plus sérieux ont pris l'habitude d'y introduire les mots *mode, ton*, etc., un peu au petit bonheur. Vérifions par exemple la p. 139 de la traduction du pseudo-Plutarque par Lasserre: *Il* (Platon) *condamne le mode lydien* (τήν ... λύδιον ἁρμονίαν)... (Olympus joua le nome pythique) *dans la tonalité lydienne* (αὐλῆσαι λυδιστί, sans autre précision) ... *la gamme lydienne* (λύδιον ἁρμονίαν)... *le mixolydien est un mode pathétique* (παθητική τις ἐστι) ... (Lamproclès) *donna à ce mode la structure d'une octave sans accidents descendant de la paramèse à l'hypate des hypates* (τοιοῦτον αὐτης ἀπεργάσασθαι τὸ σχῆμα οἷον τὸ ἀπὸ παραμέσης ἐπι ὑπάτην ὑπάτων. *Il existe en outre un mode lydien détendu* (ἄλλα τὴν καὶ τὴν ἐπανειμένην λυδιστί) *dont la tonalité se situe à l'opposé de celle du mixolydien* (ἥπερ ἐναντία τῇ Μιξολυδιστί) *presque à la hauteur de la tonalité iastienne* παραπλησίαν οὖσαν τῇ Ἰαδί) ... *Comme les deux tonalités* (ἁρμονίων) ... *dans le mode dorien* (ἐπι τοῦ Δωρίου τρόπου) etc. En une seule page, ἁρμονία est traduit par *mode, gamme, tonalité*; les mots *tonalité* et *mode* sont introduits là où le texte dit seulement Λυδιστί, Μιξολυδίος τις; οἷον est développé, sans signe diacritique, en une description modale circonstanciée, etc.

1) Les harmonies platoniciennes — Définition

Les exemples les plus célébres du mot ἁρμονία accolé aux noms topiques se trouvent dans les passages de la *République* (397 sq.) où Socrate entreprend de régenter la poésie et la musique de son Etat. *Le bon orateur*, dit-il, *ne doit pas chercher à tout imiter. La première sorte de récits, celle où il y a peu d'imitations*, σμικρὰς τὰς μεταβολὰς ἔχει; *une fois qu'on a donné à son discours l'*ἁρμονία et le ῥυθμός *convenables, on n'a qu'à se tenir à cette seule harmonie, où les métaboles sont peu sensibles et le rythme peu sujet à changements*[4]. De ce que ἁρμονία apparait soumis aux métaboles, de même que le reste du contexte, on peut conclure que son sens est ici l'un de ceux déjà vus, très voisin de συστήμα. Plutarque toutefois (celui du *De animae*... ch. 16, Weil-Rein. LIX) est le seul qui parle de métaboles harmoniques, dans le sens d'une transposition en hauteur absolue de tout le système. Ce qui rejoindrait l'un des sens que nous allons rencontrer bientôt: celui de ἁρμονία = τόνος, mais toujours pas *mode*.

---

[4] Chambry, dans l'édition Budé, traduit μεταβολαὶ σμικραί par *de légères variations*. C'est un contresens, comme presque toutes ses traductions des passages musicaux. La poésie est ici assimilée à la musique: les termes y ont un sens technique précis: Pour μεταβολή qu'on traduit généralement par *métabole*, les traités sont explicites; ils ne le sont pas pour ἁρμονία. Mais le rapprochement avec μεταβολή est significatif; Cléonide (Mb. 20—21) donne la liste des métaboles possibles: genre, système, ton, mélopée; Bacchius (Mb. 13) amplifie cette liste: système, genre, trope (= ton), éthos, rythme, arsis, rythmopée, puis, plus loin (Mb. 22), lieu, ton, système, mélopée. C'est le système qui fournit principalement la métabole dans le domaine mélodique: μεταβολὴ δὲ ἐστιν ἀλλοίωσις τοῦ ὑποκειμένου συστήματος, καὶ τοῦ τῆς φωνῆς χαρακτήρος (Arist. Q. I, Mb. 24): *la métabole est un changement du système pris pour base, et du caractère vocal.* (on trouve p. 42 la définition de la métabole rythmique: Platon est en concordance avec le théoricien). Pour Aristoxène, la métabole était plus simplement *une modification dans l'ordre mélodique* (Mb. 38).

En 398 c, Platon aborde la musique proprement dite: τὸ περὶ ᾠδῆς τρόπου καὶ μελῶν λοιπόν - Comment traduire τρόπος? Par *caractère* (Chambry)? Ce n'est pas impossible, et il a souvent ce sens, même chez les théoriciens (cf. Laloy, Aristoxène, lexique). Mais en ce cas, le rire de Glaucon s'expliquerait mal. Sa réaction suppose que le problème soulevé est beaucoup plus technique qu'une question de *caractère;* τρόπος ne serait-il pas à prendre dans son sens précis et technique de *trope* ou τόνος ? La question est importante, car nous allons voir que sous ce titre c'est la notion même des *harmonies* topiques qui va se trouver en cause. Le chant, τὸ μέλος, continue Socrate (398 d) *se compose de 3 éléments,* λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ. Sens général de ἁρμονία: arrangement des intervalles, appliqué au chant lui-même plutôt qu'au système. Quelles sont les θρηνώδεις ἁρμονίαι? (398 c). — La μειξολυδιστί, la συντονολυδιστί et τοιαῦταί τινες. A rejeter, dit Socrate. Et les harmonies μαλακαί τε καί συμποτικαί? Réponse = Ἰαστὶ καὶ λυδιστὶ αὖ τινες χαλαραὶ καλοῦνται. Celles-ci éliminées (399 a), il reste δωριστί καὶ φρυγιστί. Suit leur description éthique. On les gardera donc, en renonçant à πολυχορδίας παναρμονίον ἐν ταῖς ᾠδαῖς τε καὶ μέλεσιν *instruments à cordes nombreuses et qui rendent toutes les harmonies.* On éliminera aussi l'aulos et les aulètes, l'aulos étant πολυχορδότατον , celui qui rend le plus de sons différents, et les instruments παναρμονία dérivant de l'aulos.

Au chapitre suivant, parlant des rythmes, Socrate les compare aux *harmonies:* il y a trois εἶδη de rythme dont tous sont formés, comme il y en a quatre dans les sons, φθόγγοις, d'où viennent αἱ πᾶσαι ἁρμονίαι. Que sont ces quatre εἶδη φθογγῶν ? Sans doute les 4 εἶδη des quintes, puisque les 3 formes des quartes sont des fragments des 4 formes de quintes, et que les 7 formes d'octave sont définies comme la réunion des formes de quinte et de celles de quarte.

Ces pages célèbres de Platon ont été plusieurs fois commentées, notamment par Plutarque et par Aristide Quintilien. En elles-mêmes, elles ne contiennent aucun élément de définition technique des *harmonies,* sinon la valeur de leur *ethos,* et ne sont d'aucun secours pour permettre de les assimiler ou non à ce que nous entendons par *mode.*

Voyons d'abord Plutarque, ou plutôt le pseudo-Plutarque (les références renverront à l'édition Lasserre).

D'abord, p. 117, Ch. 15, Plutarque nous dit que Platon *condamne le lydien pour sa tonalité* aiguë. Comment un mode peut-il avoir un caractère aigu ou grave? Antinomie, que nous retrouverons à propos des *tropes.* A la fin du même chapitre (p. 118, 1. 16), Plutarque raconte, à propos du mixolydien, que Lamproclès lui donna le σχῆμα semblable à ce qui va de la paramèse à l'hypate des hypates (si — si). Le mot ἁρμονία ne figure pas, mais il est impliqué par le fait qu'on vient d'appeler ainsi le lydien. Donner un *schéma* différent, c'est-à-dire des intervalles différents, à un *mode* donné, c'est détruire le mode. Il y a une impossibilité qui tient à définition même du terme.

P. 118, 1. 20, ch. 17, la suite du commentaire expose que Platon a rejeté les *harmonies* en cause pour leur caractère plaintif ou relâché. Pas d'indication technique.

Le commentaire d'Aristide Quintilien est plus important encore. Il doit être traduit intégralement.

Aristide vient d'exposer, dans les trois genres, les intervalles dont sont formés les tétracordes. Il poursuit (Mb. 21): *Il y a aussi d'autres divisions du tétracorde dont se sont servis les très anciens pour leurs harmonies* (οἱ πανὺ παλαιότατοι πρὸς τὰς ἁρμονίας). *Parfois ils remplissaient l'octocorde entier; parfois aussi ils avaient un système plus grand que l'hexacorde* (ἑξατόνου), *mais le plus souvent plus petit, car ils n'employaient pas toujours tous les sons, comme nous le dirons tout à l'heure. Ainsi ils ont fait le lydien de* δΔτδδΔδ[5], et c'était là le systéme total; le dorien de τδδΔτδδΔ, *ce qui dépassait l'octave d'un ton; le phrygien de* τδδΔτδδτ *ce qui remplissait l'octave. Ils ont fait le iastien de* δδΔ^{3}_{2}Δ *ce à quoi manquait un ton pour remplir l'octave; le mixolydien, outre* δδ placés en dehors (ἐκ δύο διέσεων κατὰ τὸ ἑξῆς κειμένων) *de* ττδδ *et trois tons; c'était la totalité du système. Ce qu'on appelait le* σύντονον λύδιον *était* δδΔ^{3}_{2}Δ. *Dans tout ceci il faut comprendre le diésis comme enharmonique. D'ailleurs, pour faciliter la compréhension, dressons un diagramme de ces systèmes. C'est d'eux en effet que le divin Platon a fait mention dans sa République, lorsqu'il dit que le mixolydien est lamentatoire* (θρηνώδεις) *de même que le syntono-lydien; que le iastien et le lydien sont propres à la boisson et à un certain relâchement;* après quoi il ajoute: *prends garde d'abandonner le phrygien et le dorien. Voici donc comment ils faisaient la série des harmonies* (τῶν ἁρμονίων τὰς ἐκθέσεις) *arrangeant la disposition des sons en fonction de la qualité de leurs éthos* (πρὸς τὰ προκείμενα τῶν ἠθῶν τὰς τῶν φθόγγων ποιοτήτας ἁρμοττόμενος) *ce dont nous parlerons plus tard avec soin.*

Suit le tableau de ces six *harmonies* — qui sont bien celles mentionnées par Platon — en notation vocale et instrumentale, (nous les commenterons tout à l'heure) d'où résulte que χαλαραί doit être pris pour attribut et non χαλαραλυδιστί comme une harmonie à part. Puis Aristide enchaîne avec l'exposé des 13 tons (τόνων) aristoxéniens, où ne trouve pas place, parmi la nomenclature précédente, le syntono-lydien. Il conclut (Mb. 24): *Ayant fait l'étude précédente, nous pourrons sans difficulté nous en tenir là pour les harmonies elles-mêmes,* et passe à l'étude des métaboles, prononçant encore une fois le mot ἁρμονία (25, 1. 2) dans un contexte consacré aux systèmes.

Avant d'étudier ce texte fort important, lisons un autre passage où Aristide se réfère à Damon, donc implicitement à Platon (Mb. 95—97). Certaines *harmonies,* dit-il, sont propres aux hommes, d'autres aux femmes selon leur hauteur. *C'est pourquoi le dorien est le plus grave des tropes et le plus décent quant aux moeurs: car nous le plaçons au milieu de l'octave la plus grave,* (καὶ τρόπων τοίνυν ὁ μὲν δώριος βαρύτατος ... τοῦ βαρυτάτου διαπασῶν μεταξὺ τυγχανόντα). *Son point extrême est dans le registre hypatoïde et à la quarte, au plus aigu* [de ce registre], *et non à la quinte, au plus grave du registre mésoïde, comme dans l'harmonie hypodorienne* (καὶ πέρας τοῦ τε ὑπατοειδοῦς καί διὰ δ ἐπὶ τὴν ὀξύτητα, καὶ οὗ διὰ ἐ μεσοειδοῦς ἐπὶ τὸ βάρος, κατὰ τὴν ὑποδώριον ἁρμονίαν). La suite des textes est dans le même esprit.

Auparavant, il avait à l'avance éclairé ce texte (Mb. 91): *Il y a entre les sons la même différence que celle que nous avons définie par rapport à l'ethos. Les uns sont fermes et virils, les autres relâchés et efféminés. Ceux qui sont entre ces extrêmes participent plus ou moins aux uns, ou aux autres. On en fait certains intervalles et on*

---

[5] δ = diésis; Δ = diton; τ = ton; $^{3}/_{2}$ = trihémiton; 3 = triton.

complète les systèmes. Parmi ceux-ci le plus grand est l'octave, que nous appelons aussi ἁρμονία, *et dont la nature* (φύσις) *est facile à connaître.*

En dehors de Platon et de ses commentateurs, nous devrons relever le passage déjà cité du pseudo-Plutarque selon lequel Lamproclès, d'après, une analyse personnelle du ton disjonctif dans le mixolydien, *lui donna le* σχῆμα *qui va par exemple de la paramèse à l'hypate des hypates,* ce qui renvoie aux εἴδη ou σχήματα d'octaves étudiés ci-dessus et ne permet pas de dissocier les deux notions.

En résumé, nous pourrons constater que les harmonies topiques sont citées dans ces différents textes :

1° — pour leur éthos
2° — pour leur acuité et leur timbre
3° — pour leurs intervalles dans le cadre du système.

Il est donc impossible de les réduire, comme Westphal, Gevaert et leur école, à une seule notion *modale* d'intervalles, mais il est également insuffisant de se borner, comme Schäfke-Gombosi, à renvoyer pour l'exégèse des commentaires d'éthos, aux seuls tropes des diagrammes de hauteur. Ceux-ci, on le sait, sont caractérisés par un échelonnement d'intervalles qui en situe la hauteur les uns par rapport aux autres, chaque trope portant, lui aussi, un nom topique ; sur chaque trope est placé le systéme parfait — et lui seul, conjointes incluses — la notation échelonnée sur 2 octaves servant de point de référence.

S'il est inadmissible qu'un *mode,* notion d'intervalles exclusive de toute hauteur de transposition, puisse être jugé précisément sur sa hauteur, comme le fait Platon confirmé par Plutarque et Aristide, il est non moins invraisemblable que cette hauteur seule, appliquée comme elle l'est dans les diagrammes, à un système unique, suffise à modifier l'*éthos* au point que par exemple (Plat. 398 c) une mélodie jugée βίαιον à hauteur du ton dorien et ἑκούσιον à hauteur du ton phrygien c'est-à-dire un ton au dessus, devienne μαλακή et συμποτική en ton iastien, c'est-à-dire transposée sur le 1/2 ton placé entre les deux. En outre, le syntonolydien de Platon ne figure pas sur la liste des tons, commentée par les mêmes auteurs que le texte platonicien, non plus que sur celle des aspects. Les trois nomenclatures diffèrent: c'est que les notions sont différentes.

Que faut-il en conclure ?

La seule exégèse vraisemblable semble être que les *harmonies* topiques unissent à la fois les caractères du système et ceux de la hauteur. Qu'elles sont différentes du système parfait classique, lequel n'est jamais décrit par rapport à son éthos. Qu'elles sont différentes des *aspects d'octave* à noms topiques, qui sont eux aussi transposables sur tous les tropes et dont la nomenclature ne coïncide pas avec celle de Platon. Enfin, qu'elles présentent un caractère mélodique et sans doute un timbre de voix assez caractéristique pour être immédiatement identifiées et produire leur effet moral sur des auditeurs non professionnels, dont on ne peut raisonnablement exiger, pas plus à un diapason par ailleurs inexistant qu'aujourd'hui, qu'ils identifient un trope à I/2 ton près par sa seule référence. Tel est bien le cas des *harmonies* de Platon décrites par Aristide.

Cet ensemble de caractères nous est bien connu: c'est celui des *râgas* indous, des *maquam* arabes, probablement aussi de ce qu'Idelsohn appelle les *feststehende Weisen* de la musique juive[6] *(Gesänge der Jemenischen Juden, p. 16)*. Ce sont des *groupements d'intervalles types sur une échelle caractéristique*, sujets à des formules connues et identifiables, ayant leurs attractions et leurs pentes mélodiques particulières indissolubles d'une tessiture et d'un timbre de voix définis, et, comme nos harmonies, liées à une idée morale, sociale ou religieuse bien déterminée. M. Philippe Stern, conservateur en chef du Musée Guimet, me contait récemment une anecdote significative. Se trouvant au Caire en 1937, lors du Congrès de Musique Musulmane, il lui advint de commenter devant des hôtes égyptiens un groupe de morceaux qui l'avaient frappé par leur caractère particulier, tessiture aiguë, resserrement des intervalles, etc., en leur disant qu'il avait pris un plaisir particulier. Les hôtes éclatent de rire, et, malgré ses questions, refusent de lui donner l'explication de leur gaîté. Intrigué, il renouvelle sa déclaration le lendemain devant d'autres interlocuteurs. Même succès d'hilarité. Enfin, à grand peine, il obtient l'éclaircissement désiré : *C'est*, lui dit-on, *le mode des pédérastes* . . .

Cette anecdote nous donne très exactement la clef des *harmonies* platoniciennes et des nombreuses légendes d'éthos.

Reportons nous maintenant aux textes, et tentons d'établir un lien logique.

2) — Les harmonies platoniciennes — Description.

Les *harmonies* de Platon sont donc des systèmes particuliers archaïques répondant aux conditions ci-dessus. Leur échelle nous est connue par Aristide:

Lydien :	δΔτδδΔδ
Dorien :	τδδΔτδδΔ
Phrygien :	τδδΔτδδτ
Iastien :	δδΔ$^{3}_{2}$τ
Mixolydien :	[δδ] ττδδ 3
Syntonolydien :	δδΔ$^{3}_{2}$Δ

Aristide en donne la notation. Nous ne pensons pas que cette notation doive être interprétée comme représentative de leur hauteur. Prendre les signes de notation comme symboles d'une hauteur les met en contradiction avec la description platonicienne. En effet, le dorien, décrit comme grave et hypatoïde, place le C sur le 2ème son au grave, tandis que le mixolydien, décrit comme aigu, place ce même signe au centre, sur le 5ème son.

---

[6] Cf. la définition des modes de la musique juive donnée par Gustave Reese d'après Idelsohn: *Un mode est composé d'un certain nombre de motifs compris dans une certaine échelle. Il y a des motifs initiaux et terminaux, et des motifs de caractère conjonctif et disjonctif. Le compositeur travaille avec le matériel de ces motifs populaires et traditionnels selon un certain «mode» pour ses créations. Sa composition n'est qu'un arrangement et une combinaison de ce nombre limité de motifs. Sa «liberté» de création consiste en outre en embellissements, et en modulations d'un mode à l'autre (Music in the Middle Ages, 1942, p. 10).*

Cette difficulté est plus apparente que réelle. En effet, à l'époque de Platon, et contrairement une fois de plus aux notions admises depuis le XIX° S., il est trés probable que, sous sa forme actuellement connue, cette notation n'existait pas[7].

Si l'on admet que la notation actuellement connue ne remonte pas au delà du III° S., on doit conclure qu'Aristide, transcrivant 500 ans plus tard des harmonies disparues depuis longtemps, d'après une tradition dont la filière nous est inconnue, ne pouvait puiser la notation dans cette tradition. C'est donc une notation apocryphe, reconstituée après coup, que ce soit par lui ou par des modèles, eux-mêmes trop jeunes pour avoir connu ces *harmonies* au temps où elles étaient vivantes.

La description d'Aristide est donc valable pour les intervalles, sujets dès l'origine à une description précise, elle ne l'est pas pour les hauteurs, dont la description est tributaire d'une notation postérieure à la disparition de ces *harmonies* de πανὺ παλαιότατοι.

3) Transformation des harmonies platoniciennes en aspects d'octave à l'intérieur du système commun.

A côté de ces *harmonies* topiques, fortement teintées d'un éthos caractéristique, et peut-être d'un certain exotisme dont témoigne leur nom, se développe un système *commun* rationnel d'origine différente, peut-être influencé de Pythagore ; ce système, qui aboutira au συστήμα τελείον, finira par absorber la totalité de la théorie, tandis que s'éteindra le souvenir des anciennes harmonies topiques.

Nous sommes renseignés par plusieurs textes, notamment par Plutarque et Nicomaque, sur la formation de ce système, dérivant sans doute d'anciens défectifs, sur la base du cycle des quintes; il est totalement indépendant des harmonies exotiques, et n'en a jamais, comme tel, emprunté les noms. Mais ce système n'en est pas moins, dans son principe, antérieur à l'époque platonicienne: Platon lui-

---

[7] Cette nouvelle proposition se fonde:

a) sur le vague dans lequel a été laissé par les commentateurs modernes l'*alphabet archaïque* sur lequel serait fondée la notation instrumentale (Rein. *Mus. Gr.* p. 161).

b) sur un passage très clair d'Aristoxène (Mb. 39) qui fait allusion à la notation de son époque (fin du V° S.) en termes absolument inconciliables avec la notation que nous connaissons. *La notation*, dit-il, *ne rend compte que des intervalles, elle use des même signes pour plusieurs sons placés à hauteurs différentes, et nommément pour la nète, la mèse et l'hypate. Les signes ne rendent pas compte de la variété des tensions* (δυνάμεων); *ils ne les déterminent que dans leur grandeur d'intervalles* (μέχρι τῶν μεγεθῶν αὐτῶν) *et leur pouvoir ne va pas au delà.* Les commentateurs, depuis Meibom et Vincent, se sont ingéniés à multiplier les conjectures pour expliquer ce passage en fonction de la notation connue, et n'y sont pas parvenus. La conclusion nous semble évidente: il ne s'agit pas de la même notation.

c) sur la date tardive des témoignages relatifs à la notation connue. Le plus ancien, celui du Stasimon d'Oreste, est du 1er S. av. J. C. — A. Machabey, relatant ce fait *(La notation musicale*, 1952, p. 12), ajoute *mais il est la copie de mss. antérieurs dont l'original a été créé par Euripide ou son scribe en 408 av. J. C. Nous sommes donc certains*, etc. Nous ignorons où il puise cette certitude.

d) sur les recherches en cours de notre collègue M. Bataille, directeur de l'Institut de Papyrologie, encore inédites, mais énoncées publiquement l'an dernier à l'occasion de la soutenance de thèse de M. Potiron. Elles établissent que les signes de la notation instrumentale, avec leurs retournements etc., ne peuvent s'expliquer que par des formes cursives de l'alphabet usuel courantes à partir du milieu du III. S. av. J. C. et inconnues auparavant.

même semble s'y référer dans ses comparaisons musicales, et il est analysé par Aristoxène en termes explicites. Platon semble donc distinguer nettement deux sortes de musique : l'une, usuelle et sans éthos défini, basée sur le système commun, à laquelle il emprunte ses métaphores musicales ; l'autre, particulière et moralisatrice, caractérisée par les anciennes *harmonies*, à laquelle il fait appel pour la correction des mœurs. Il n'y a pas là contradiction, mais référence à des objets différents.

La comparaison des anciennes *harmonies* et leurs homonymes *aspects d'octave* permet d'expliquer les dénominations de ceux-ci et le passage des unes aux autres.

Le modèle du processus nous est donné par le passage de Plutarque relatif à Lamproclès et à la transformation du mixolydien.

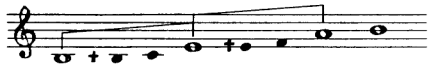
a) Le mixolydien

Le mixolydien platonicien peut s'écrire (hauteurs relatives)

[δδ]ττ δδ3 =

Lamproclès, dit Plutarque, *reconnut que le ton disjonctif n'était pas là où tous le croyaient, mais à l'aigu.* Cela signifie d'abord le schéma ci-dessus était analysé comme ayant un ton disjonctif, qui ne peut être que *do — ré* ou *ré — mi*. La suite montrera que c'est l'hypothèse *ré — mi* qui doit être retenue. Lamproclès transporte ce ton disjonctif à l'aigu, c'est-à-dire qu'il ajoute un *la* et établit la disjonction entre *si* et *la*.

D'autre part (ceci n'est plus dit expressément, mais découle de l'analyse), ayant transporté le ton disjonctif à l'aigu, il devait logiquement le retirer de *là où tous croyaient*. D'où suppression du *ré*. Il en résulte :



Ce qui est bien la forme définitive, en enharmonique, du σχῆμα mixolydien (No 1 à 8 du tableau de la p. 148). Précisons, comme toujours en pareil cas, que les traductions en notes modernes ne sont qu'un artifice de présentation. En réalité, le ton disjonctif n'est pas plus *ré — mi* que *la — si*. L'opération ne se traduit pas sur portées, mais sur diagramme. Prenons le schéma ancien :

δδτ(τ)δδ3

Retirons le second τ et transportons-le à l'aigu, en notant quels intervalles se trouvent modifiés de ce chef. Le τ laissera un vide à son ancienne place qui deviendra △ ; il absorbera par contre une partie de l'intervalle au milieu duquel on l'a inséré ; c. à. d. que 3 deviendra Δτ : nous aurons donc δδΔδδΔτ , aspect mixolydien de l'octave normale enharmonique. Le raisonnement ancien se borne à cette opération de diagramme. C'est nous qui disons *ré — mi* ou *la — si* pour la commodité, mais cette commodité défigure la nature de l'opération.

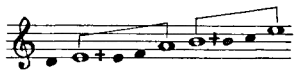
Quelle raison pouvait avoir Lamproclès de transformer ainsi l'échelle de l'*harmonie* mixolydienne, pour en faire un *aspect d'octave* ? Elle s'explique par la tendance à substituer peu à peu le système commun aux anciennes harmonies. Le vieux mixolydien s'écartait du principe de l'octocorde rationnel par son excès de degrés au grave, son manque à l'aigu ; Lamproclès corrige en transportant là où il

y a défaut un degré pris dans l'excès, et en transformant l'analyse du système au bénéfice des canons usuels de tétracordes de sons fixes. Le système ainsi obtenu gardera le nom de l'harmonie, mais sa signification sera différente : ce ne sera plus une *harmonie*, cadre vivant à éthos défini, mais un *aspect d'octave* à seule valeur d'analyse, à l'intérieur du système commun.

Ayant ainsi saisi, d'après le seul exemple analysé par les anciens, la raison d'être de cette transformation et l'esprit dans lequel elle est effectuée, nous pourrons tenter d'expliquer d'après ce modèle les autres transformations, dont nous connaissons seulement le point de départ et le point d'arrivée.

b) Le dorien

Echelle du dorien platonicien

τδδΔτδδΔ 

Celui-ci est le plus proche du système commun. Il n'en diffère que par l'adjonction d'un degré *ré* au grave, étranger à l'enharmonique. Il suffira de retirer ce degré du système pour obtenir le σχῆμα dorien ou octave de *mi*. L'opération est d'autant plus facile que, le ton disjonctif étant à sa place normale, les tétracordes s'appuient à l'avance sur leurs sons fixes, et que ce *ré* parasite joue automatiquement le rôle d'un *proslambanomène* étranger au système octocordal.

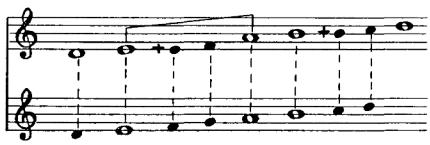
c) Le phrygien

Echelle platonicienne :

τδδΔτδδτ

Elle ne diffère du dorien que par le degré supérieur, *ré* au lieu de *mi*. Mais cette différence est importante, car l'appui d'octave, qui dans le dorien se plaçait sur le *mi*, ne peut plus ici être trouvé que sur le *ré*. C'est donc le *ré* qui va être pris comme point de départ.

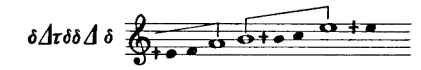
La transformation, ici, s'explique difficilement sur l'enharmonique ; par contre, elle devient très claire en diatonique. Le ton disjonctif *la — si* conservant son emplacement, le *ré* diatonique prend la place de *do* enharmonique, tandis que le *ré* primitif, enharmonique, se trouve rejeté hors de l'octocorde de *ré* et disparait :



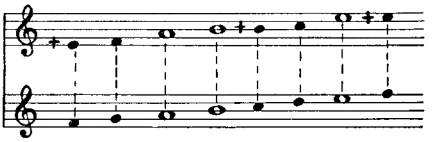
D'où sans autre transformation le schéma phrygien, octave de *ré*.

d) Le lydien.

Echelle platonicienne :

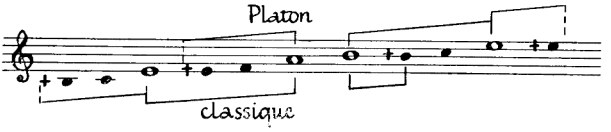


L'appui d'octave, ici, prend place sur une note mobile du pycnon. On conçoit que l'on n'ait pu, comme pour les précédents, se baser sur lui. Notons que, après réduction au diatonique, cette *harmonie*, dont la succession de degrés est régulière, fût devenue:



c'est-à-dire une octave de *fa*, comme le *mode lydien* médiéval. Ceci toutefois ne semble être qu'une coïncidence, car les thèoriciens médiévaux se sont basés, pour leur nomenclature, sur les diagrammes de tropes et non sur des harmonies oubliées depuis longtemps.

Si nous comparons l'ancienne harmonie lydienne et l'aspect d'octave de même nom, en enharmonique, nous voyons qu'elles sont la transposition tétracordale l'une de l'autre. L'une et l'autre débutent et s'achèvent par le mésopycné. Mais, comme pour le mixolydien, le ton disjonctif se trouve déplacé vers l'aigu :



C'est donc une opération analogue à celle de Lamproclès qui a été faite, et qui, réduite en diatonique, nous donne l'octave de *do* dite lydienne.

Reste à expliquer pourquoi c'est cette *métabole* qui a été choisie, alors qu'il eût été si simple de prendre l'harmonie telle quelle, au lieu d'en faire l'*hypolydien*. La raison en est sans doute dans l'origine spéculative de ces transformations : toutes ces opérations ayant pour but d'établir un système rationnel dans le cadre du συστήμα τελείον, on cherchait des noms simples pour les quatre octaves de *si*, *do*, *ré* et *mi*, réservant *fa*, *sol* et *la* aux *hypos*. On obtenait ainsi deux groupes homogènes. On avait besoin d'un nom simple pour l'octave de *do* ; on a choisi dans les anciennes harmonies, celle qui se prêtait le mieux à la transformation désirée.

e) Les *hypo*.

En procédant de la sorte, on avait atteint le but cherché : par transformation des anciennes harmonies, on obtenait un groupe de 4 octaves successives répondant chacune à l'un des 7 aspects de l'octave classique.

Il en restait 3 à baptiser. On abandonna le iastien et le syntono-lydien, qui n'ont pas reçu d'équivalent dans les aspects d'octave, et on donna aux 3 octaves restantes les noms *hypo* par rapport aux octaves de la quinte supérieure :

Do, octave lydienne — Fa hypolydienne
Ré, octave phrygienne — Sol hypophrygienne
Mi, octave dorienne — La hypodorienne.

Le mixolydien *(si)* ne pouvait pas avoir d'hypo, puisque celui-ci fût retombé sur le *mi* de l'octave dorienne. Contrairement aux modes médiévaux, on ne relève en effet dans la terminologie des aspects d'octave aucune trace d'une différence de structure entre les noms simples et les *hypos*. C'est un simple artifice de terminologie.

Quant aux autres noms donnés au 7ème aspect d'octave, on a vu plus haut l'explication de *commune*. Le terme *ionienne* est sans doute tardif et doit provenir de la tendance que nous rencontrerons dans le baptême des tropes, tendance à donner des noms topiques artificiels à ce qui en est dépourvu, en procédant par symétrie avec ceux existants et justifiables.

C'est ainsi que, des harmonies primitives, où ces noms étaient sans doute justifiés par la réalité, on a pu faire glisser une partie de la nomenclature topique à une notion solfégique pure, celle de l'aspect d'octave, dans le cadre du seul système classique, celui de l'octave formée des deux tétracordes disjoints *mi — la*, *si — mi*, noyau central du futur συστήμα τελείον et seul objet d'études des musicographes en dehors du plan historique.

Que les intervalles de cette octave coïncident avec l'εἶδος dorien, c'est exact ; on en a vu la raison. Mais aucun texte ne permet de pousser plus loin l'assimilation et de donner à cette octave, comme on l'a toujours fait, le nom de *mode dorien* qui ne lui est jamais appliqué. La raison du reste en est évidente : l'εἶδος définit une succession d'intervalles, non une structure. Or, le système est à base de structure. Il s'analyse le plus souvent par tétracordes, avec sons fixes et mobiles. C'est une réalité musicale. Rien de tel dans l'énoncé de l'εἶδος dorien, pas plus que dans les autres. C'est une simple convention solfégique. On peut même se demander, en voyant le peu de cas qui en est fait, si son seul but n'a pas été de servir d'élément de transition pour établir la théorie d'une autre réalité musicale, qui, elle, devait retenir copieusement l'attention des musiciens, celle de la hauteur, traduite par la théorie des *tons* et des *tropes*. A son tour, cette théorie empruntera aux aspects d'octave une partie de ses noms topiques, comme ceux-ci l'avaient fait aux anciennes harmonies *irrégulières*, sans jamais confondre l'un avec l'autre. Et, vers le IXe S., à son tour, la théorie médiévale, ayant emprunté à l'*octoéchos* byzantin sa théorie des huit modes inspirée des spéculations ancestrales sur les planètes et l'harmonie du cosmos (voir sur ce point les travaux d'Eric Werner), prendra dans le tableau des tropes transmis par Boèce les données d'une nouvelle transmutation de noms, ni plus ni moins ridicule que les précédentes, en dépit des injures dont on a copieusement abreuvé ses responsables.

Ici en effet doit intervenir l'étude minutieuse, appuyée sur la chronologie, des théoriciens médievaux pré-guidoniens, indispensable pour nous permettre de comprendre par quels détours de pensée s'est formée la notion modale du Moyen Age. Nous ne pouvons ici procéder en détail à cette étude : qu'il nous suffise d'en noter sommairement les conclusions, qui renforcent celles du présent travail. Les premiers textes, qui trahissent une influence byzantine certaine, ignorent à la fois les noms topiques grecs et les analyses de structure ; ils se bornent à donner des exemples de

formules caractéristiques des différents *modes*. *Modus* semble bien, comme l'a observé H. Potiron, la traduction latine de τρόπος, et alterne du reste avec *tonus* et *tropus*, dont, au début, il se différencie mal. Rémi d'Auxerre et Aurélien se réfèrent encore aux 15 tons, c. à. d. aux tropes de hauteur. Alcuin prend la seule hauteur comme critère des authentes et des plagaux. Aucun ne mentionne quelque caractère de structure que ce soit avant l'*Enchirias* d'Oger (IXe S., faussement attribuée à Hucbald par Gerbert sous le nom fautif de *Musica Enchiriadis*) : la première remarque de ce genre est, dans ce traité, le *regitur et finitur* qui définit, pour la première fois, le rôle d'une privilégiée dans chaque mode; encore, comme l'a observé Gaïsser (*Le système musical de l'église grecque*, 1901, p. 103), *regitur* peut être une traduction forcée de ἄρχεται, qui signifie également « commence ». Jusque là, il ne s'agit pas de structures, mais de formules, comme dans les anciennes harmonies. Le premier effort semble être le groupement de ces formules en 8 modes (influence de l'octoéchos byzantin, avec de longues hésitations sur le No. 8) qui très tôt se subdivisent en 4 authentes et 4 plagaux. Ce n'est qu'à partir de l'*Alia musica*, autre traité du IXe S., qu'apparaissent les noms topiques, non sans de multiples hésitations entre l'interprétation par hauteur et l'interprétation par intervalles. Et ce n'est que progressivement que cette dernière se précisera et se généralisera, basant l'adoption des noms topiques anciens non sur les aspects d'octave, mais sur les diagrammes de tropes. Ce qui nous donne la preuve absolue que les premiers théoriciens qui, au IXe S., commencèrent à élaborer la doctrine modale, n'avaient derrière eux aucune tradition, hellénique ou autre, relative à une doctrine de ce genre.

Cette tradition semble également avoir été étrangère à la musique byzantine primitive. Wellesz (*A history of the byzantine music*, 1949, p. 36) le constate et s'en étonne: *Dans tous les rites de l'église d'Orient, le caractères d'un chant est déterminé par l'occurrence de certaines formules mélodiques, plutôt que par le fait d'être basé, comme la musique grecque, sur un mode particulier.*

Reste à rechercher si, dans la réalité musicale hellénique, byzantine ou médiévale, la pratique, ainsi qu'il arrive souvent, n'a pas devancé la théorie, et ce point est beaucoup plus délicat à établir devant la pénurie des textes. Il est indéniable, par exemple, que l'épitaphe de Seikilos ne peut s'analyser que selon un système *ré-sol-ré* qui préfigure le 8° ton ou 4ème plagal (moins la finale, qui est en hauteur relative *ré* grave, et non *sol*), et échappe ainsi au *système commun*. Mais rien ne nous dit qu'une relation ait jamais été établie entre un tel système et un *phrygien* confondu avec l'aspect d'octave de *ré* à *ré*. C'est à tort qu'une exégèse hâtive croit pouvoir déceler chez Ptolémée la trace d'une analyse des modes en fonction des seuls intervalles : vu de près, on s'aperçoit que, comme les autres, il ne s'intéresse, lui aussi, qu'aux problèmes de hauteur, dont il se borne à modifier les critères — tout en ayant, par ce nouveaux critères, favorisé le passage médiéval du trope au mode. Quant aux textes musicaux de transition, notamment les plus anciens chants dits grégoriens, la difficulté fréquente avec laquelle ils se plient aux cadres modaux ultérieurs témoigne, elle aussi, de la nouveauté de ces cadres par rapport à une tradition dont on ne peut déceler aucune trace avant le IXe S., de notre ère.

En revanche, si l'on compare les descriptions et allusions des écrivains grecs aux documents sonores réunis de plus en plus abondamment par l'ethno-musicologie, on est frappé des analogies : l'éthos, que la référence à une musique occidentale ultérieure tendait à faire reléguer parmi les légendes, y demeure une réalité, appuyée sur les mêmes critères que ceux dont nous avons parlé à propos des anciennes harmonies ; ici comme là, l'analyse par systèmes — où le tétracorde l'emporte bien souvent sur l'octave — est seule valable là où échoue l'analyse par octaves modales avec degrés privilégiés : ici comme là, les sons fixes servent d' ὅροι à des notes mobiles susceptibles des *nuances* les plus variées; ici comme là, des systèmes différents coexistent et luttent entre eux pendant de longs siècles (ex. pelog et slendro à Java, comme en Grèce anciennes harmonies et système parfait) ; ici comme là, la finale ne joue aucun rôle préférentiel, et la notion même de finale conclusive est bien souvent totalement insoupçonnée; ici comme là, la notion *modale* ne se borne pas à une analyse d'octave modale — qui bien souvent elle ignore — mais s'adjoint des considérations de timbre, d'acuité, de formules caractéristiques, seules capables de rendre compte de tous les caractères mentionnés par les Grecs à propos de leurs *modes*, et qui, appliquées à la recherche des seules octaves modales, aboutissent souvent à de véritables non-sens.

*

Essayons maintenant de résumer les conclusions.

La notion de mode, aujourd'hui, ne se conçoit que comme qualificatif adjoint à la notion de tonalité, dont elle précise les intervalles pris de tonique à tonique sur l'ambitus d'une octave. Indépendamment de l'idée d'échelle, qui s'y trouve également incluse, on peut y analyser 5 caractères :

Choix d'une octave-type, unité fondamentale.

Identité de fonction des sons reproduisant à une octave quelconque l'un des sons de l'octave-type.

Détermination d'une tonique, identifiée au premier son de l'octave — type.

Hiérarchisation des autres degrés par rapport à la tonique ou tout au moins à la finale, dont la fonction est plus ou moins assimilée à celle d'une tonique.

Indifférence à l'ambitus.

Or, aucun de ces critères n'est valable pour la musique antique. Si l'on tient à parler de *modes*, il faut l'entendre au sens très différent où l'on emploie parfois ce mot pour désigner des types de mélodie bien définis (râgas indous, maqam arabes, *modes* juifs, etc.) ayant une échelle caractéristique définie à la fois par ses intervalles, sa tessiture, son timbre, ses formules particulières, son *ethos* caractérisé, sa structure dans le cadre du *système* où l'octave ne joue pas forcément un rôle préférentiel, où la note finale n'est pas forcément le centre attractif, où les intervalles ne se suivent pas forcément dans l'ordre traditionnel du diatonique, ni même du chromatique ou de l'enharmonique de l'époque classique.

Telles sont les anciennes *harmonies* dont parle Platon lorsqu'il les associe à sa législation morale, dont plusieurs nous sont décrites par Aristide Quintilien, et dont on peut penser que les noms topiques correspondaient à leur origine réelle ethnologique.

A l'aube de l'époque classique, ces *harmonies* se virent progressivement reléguées au rôle de survivances archaïques, et supplantées par un système plus rationnel, d'origine différente (défectifs réguliers issus du cycle des quintes, avec leurs déformations chromatique et enharmonique influencées par l'attraction des degrés forts et fixes). Les Pythagoriciens ne furent sans doute pas étrangers à cette transmutation. C'est ce système *commun* qui, en s'agrandissant, deviendra le συστήμα τελείον, seul objet d'étude de la grande majorité des théoriciens. Dans cette étude figure tout naturellement l'analyse des intervalles de ses éléments essentiels de système, quartes, quintes et octaves. Par analogie, on y donna aux *aspects* d'octave, qui ne sont jamais analysés sur un plan différent de ceux des quartes ou quintes, des noms topiques empruntés aux anciennes harmonies tombant en désuétude, au moyen de raisonnements artificiels dont Plutarque nous a conservé un exemple à propos du mixolydien. Ces noms du reste semblent n'avoir eu qu'une existence éphémère ; au II° S., ils sont relatés comme appartenant au passé. Ce sont eux que les théoriciens du XIXe S. ont cru devoir comprendre comme caractéristiques de pseudo-*modes* dont il n'est question nulle part et qu'ils ont rebâti à l'image des modes modernes ou à tout le moins médiévaux (rappelons qu'il n'en sera question au Moyen-Age qu'à partir du IX° S. au plus tôt).

Ce *système commun* n'est pas plus le dorien que le phrygien ou l'hypolydien ; c'est *le système* classique dans l'absolu. Il n'a de dorien que l'analogie occasionnelle qui a fait attribuer quelque temps à l'aspect d'octave compris entre les notes extrêmes de ses tétracordes disjoints centraux le nom emprunté au vrai dorien ancien transformé.

C'est par une analogie similaire que, aux *aspects d'octave*, convention solfégique, on empruntera à nouveau certains de ces noms topiques, en les transformant et en les complétant une nouvelle fois, pour les attribuer à un troisième élément : les *tropes* ou tons de hauteur ; puis que, au IXe S., on les reprendra à nouveau à ces tropes pour en affubler les huit *modes* ecclésiastiques, notion alors nouvelle qu'on ne doit pas chercher à décalquer rétrospectivement sur une conception musicale antérieure de près de 1.500 ans.

Cette conception, du reste, n'est ni si mystérieuse, ni si lointaine que l'on pourrait penser ; elle s'est conservée jusqu'à nos jours, mais ce n'est ni dans nos solfèges ni dans l'analogie du Moyen-Age occidental qu'on en trouvera la survivance : c'est dans la musique encore vivante de civilisations différentes de la nôtre et que, grâce à l'ethnologie musicale, nous apprenons de jour en jour à mieux connaître.